

Title	実験家の運命 : スターリン体制下における文学と芸術
Author(s)	武藤, 洋二
Citation	大阪外国語大学論集. 24 p.85-p.97
Issue Date	2001-03-30
oaire:version	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/79846
rights	
Note	

Osaka University Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

Osaka University

実験家の運命 ——スターリン体制下における文学と芸術——

武 藤 洋 二

Судьбы экспериментаторов в литературе и искусстве при сталинистской власти

МУТО Ёдзи

Содержание

1. «Свой Сталин» Г. Рублева.
2. Оригинальность Ф. Кало.
3. Экспериментаторство и «простота».

Примечания.

1 ルブリョーフの私的スターリン

民衆の合意なしに設定した建国目的にむかって、国家が民衆のさまざまな活動分野を一元化しようと企てる時、芸術は、その動きに組みこまれるだけでなく、一元化の強化と永続化の義務をおう。一元化は、行政的には、各分野の全国的組織化によっておこなわれる。組織されると、権力の目に入りやすくなる。たとえば、ソヴェト作家同盟という全国的組織の創設は、詩人、作家、評論家、翻訳家、文芸学者の活動を見わたしやすいように文学界を平面化することを意味する。一元化とは、支配のための平面化でもある。

平面化された場では、芸術家の姿と動きは丸見えになる。この平面上では、芸術家は、国家権力の視線を意識しながら絵を描き、文を書き、作曲する。この公の場では、芸術の可能性を自分流に追求する実験も、公的見解に反する思想や観点にたった創作も許されない。スターリン体制下では、たいていの場合、実験的試みは形式主義という犯罪用語によって消し去られ、イデオロギイの不一致からは政治犯がつくられる。作者は、実験の成果や体制とあいられない理念、姿勢を自己の内面へ、秘密の作業場へ引き取ることになる。

どのような統制下、弾圧下でも、創作の私的空間はあり得る。それを見つけ、それを設けるのが芸術家のあたりまえの仕事である。公的平面に居なければならない職業的芸術家の坐をおりて、他の手段で生計をたてながら自己の創作活動を守る、あるいは、職業的芸術家であり続けながら、自分をさらけ出している公の空間、凸の部分と、権力の視線がじかにとど

かない私的活動の場、^{おう}凹の部分とに自分の生活を分けることが可能である。

凸の部分には、指示、制約、禁止および「社会的注文」とよばれる義務と奉仕があり、これとならんで展覧会、賞、勲章、報酬、地位、特典がある。凹の部分では行動は隠密であり、芸術家は、禁断の作品の保管に安らぎをうばわれる。

凹は、悲劇の場にもなる。国家権力の前では「家は砦」ではないから、捜査令状という一片の紙きれで、凹は瞬時に凸になる。凹の住人の運命は、さまざまである。アンナ・アフマートヴァは、沈黙をよそおった凹の場で、スターリン体制の受難の記憶を残したが、無事に自然死にまでたどりついた。詩友マンデリシタームは、凹の作り方が粗雑であったため、収容所で衰弱死した。

スターリン時代（1929—1953）は、全期間を通じて建国時代である。国家、民族、未来という非日常的な奉仕の対象にむけて、芸術家は、技師のように実益をもたらすことが期待された。建国の理念の担い手としてのスターリンへの崇拜事業が、建国事業の一環として行なわれる。崇拜物としてのスターリンの肖像は、権力と芸術との一つの接点になる。

どの体制でも最高権力者の公的な肖像は、共通した性格をもつ。それは国の権威のあらわれとして威厳をもたなければならない。威厳の必須条件として、その顔は端正でなければならない。人工的な美が加えられるので、権力者の顔は多少とも仮面的ななめらかさをもつことになる。その顔は芸術家にゆだねられてはいない。権力者の顔にたいしては芸術の自由はない。もし芸術作品として自分流に描こうとすれば、画家は絵筆を公的な場から私的な場へ移すことになる。

規格品だけが権力者の公的な顔になる。実験的な手法で描くことだけでなく、権力者の内面を表現することも規格外である。ゴヤは、スペイン王の首席宮廷画家として大作『カルロス四世家族図』を描いた。そこには王妃の狡猾さと傲慢さ、王、王弟、王子たちの空虚さが見事にとらえられている。これは自分の雇い主である最高権力者の一族を拝写したものではない。そこにあるのはゴヤの眼力がつかみだした王族の正体である。人間洞察のこの成果は、規格品ではない。ゴヤは宮廷画家という公職をはなれ、芸術家として規格の外へ出たのである。これは一種の反逆である。ゴヤは、このことによって、忠僕的な宮廷画家にはおよびもつかない名画を生みだした。

スターリンへの不敬行為が重い政治犯罪になるソヴェトで、もしスターリンの顔を、権力者の肖像に要求される規格からはみ出して、自分流に描こうとすれば、画家は凹の密室で絵筆をとることになる。規格とは安全地帯である。自分流とはそこから離れることである。その作品は公開できず、密告の恐れのない者だけに見せられる。それを保管するのに神経を使い、そのような作品を作ることによって画家は厄介物をかかえることになる。

紋切り型のソヴェト式壁画を描くゲオルギイ・ルブリョーフ（1902—1975）は、1930年代に自分の公的な仕事とは全く異種のスターリン像をひそかに描いた。それは規格外の私的なスターリンなので、ルブリョーフは、身の危険を感じて、この絵を裏むけにして壁にたてかけておいた。絵は、スターリン死後も身を隠したままで、画家の死後に発見される。

もしスターリン時代に見つかったら、画家は、絵だけでなく、スターリンの顔を壁にむけ

ていたという置き方でも、罪をとわれただろう。スターリンの胸像を壁にむけて保管していた者が、10年の収容所ぐらしになった。スターリン像をそまつに扱えば、テロ行為になる。スターリン像は凶器である。それは殺傷力をもつ。

とり扱い方すらこのような危険をはらんでいるから、描き方は更に危険である。ルブリョーフの秘密のスターリン像は、「スターリンのどうとでもとれる性格づけ」⁽⁴⁾のせいで人前に出せなかった。独裁体制下の恐怖政治の下では、スターリン体制でなくても、公私の密告者たちが狩人のように獲物をさがしている。誰れであろうと、上から公的な目だけでなく、前後左右からくる私的な目に神経を使うことになる。これは、呪術を信じていない現代社会における政治的邪視である。スターリン独裁下では、政治警察の日常業務としての密告、権力によって民間人に注文された密告、民間人の自発的な密告が飛びかう。規格品でないスターリン像などは、狼の群を前にした小羊である。

規格とは、事前にその作品の公認が約束されていることである。規格から離れることは、私的で多様な解釈を可能にする。どうとでもとれるという規格外のあいまいさは、密告者たちに広々とした活動舞台を提供する。規格外の品物は、すきだらけなのである。ルブリョーフが私的スターリンを隠したのは、この状況下では、常識的なふるまいであった。

ルブリョーフのスターリン像は、あたりまえの法治国家ならいかなる問題にもならない類の絵である。それを作者自身が問題視している。ここにこの体制下の芸術の状況があらわれている。

ルブリョーフのこの絵の中で、スターリンの居場所は、ソヴェトの常識から見れば、型破りである。スターリンは、規格品の中では、歴史の一場面、演壇、儀式、クレムリンの執務室などに居る。ルブリョーフは、おきまりの背景や飾り物を全部とりはらい、この独裁者を公的なものから裸にされた私的空間にすえる。スターリンは、背もたれの高い、くつろぎ用の椅子の上で左足を椅子の上に右足を床につけ、この気ままな姿勢で『プラウダ』を両手で持っている。彼は新聞をひろげているのに、視線の方向があいまいで、読んでいないように見える。新聞記事に触発されて何か考え事をしている、何かたくらんでいるような、何か狡猾なものが感じられる。ルブリョーフは、公的スターリン像という人形をしりぞけて、生身の人間の内なるものをぼんやりとつかみ出している。一見なにげないが、スターリン像を見なれている者には、おやっと、思わせる絵である。対象の内面にかかずらってはならないという公的肖像画家の心得は、この作品には全く感じられない。

スターリンのまん前に犬がねそべっている。これ以外に何もなし。権力をあらわす記号的飾りやスターリンを飾る側近もない。このがらんだ私的空間は、家族的でなく密室的である。スターリンは大好きな長靴をはいており、ながく横になっている犬は、まどろんでいるどころか、その目は鋭い。

スターリン個人に膨大な国費が使われた。それはぜいたくな暮らしの費用でも、豪華な別荘の建築費でもなくて、不必要に大げさな身辺警護の費用である。イヴァン雷帝よりもはるかに多くの殺害命令をくだしたこの男は、我が身への危害を病的に恐れたのである。警護なしにスターリンは存在しない。彼にとって必要不可欠の係を犬がつかめている。

別荘にあるような休息用の椅子と長靴と犬の鋭い目とがかもしだす違和感の中に、政治的人間の非政治的時間が流れているかのような雰囲気の中に、油断ならないもの、ただならぬものが漂っている。つまり、スターリンが居る。

これが凹の場の産物である。スターリン体制下でも個人の活動の余地がある。ルブリョーフは、私的なスターリンを生みだす余地を持った。余地は、時間でも場所でもない。芸術家としての生き方がそれを見つけるのである。芸術家の願望、姿勢、良心が、公的な指示、注文、義務のすき間に私的活動の場を設けた。そこに私的スターリンが生まれた。

2 カーロの独自性

フリーダ・カーロ（1907－1954）は、病床で画家になった。時には旅行をしたり、踊ったりできる小康期にめぐまれたが、肉体的な苦痛のため、彼女は、いわば万年床をしいたまま人生の最盛期と晩年をすごすはめになる。

1925年9月17日、18才のフリーダは、忘れた傘をとりに行ったので乗るはずのバスに乗れなかった。彼女が乗った次のバスは、電車と衝突し、彼女の腰を金属製の手すりが刺し貫らぬいた。居あわせた者たちが、その鉄棒を抜きとった。ここに一生つづく治療が始まり、その時の彼女の絶叫は、人生の同伴者となる痛みの産声である。背柱、大腿骨、肋骨、足の骨、骨盤が折れ、ひび割れ、砕けている。フリーダという家は、骨組がたわみ、大黒柱が根元で腐ってしまう。彼女は、身が軟らかく、身体がひとり立ちできない海老や蟹に似ていた。コルセットを鎧にして、彼女は、背中や腰や足の痛みと闘った。時は傷を癒さず、事故から時間がたつにつれて、状態は悪化し、それと共にフリーダ・カーロの絵は、独特の力をおびていく。不幸が不幸であり続けることによって、芸術が幸運に恵まれたからである。

母親は、何もできない青春期の娘の気ばらしに、病床へ天井をつけさせ、そこへ鏡をはめこんだ。母親の心くばりのおかげで、娘は自分の病身を常に見せられるという刑罰をうける。病人は、フリーダ・カーロを描いてみる。

医者になるはずであったフリーダは、絵によって、病人、障害者としての自分と取りくむ。彼女は自分に描くことを教える。フリーダ・カーロ——この独学独立独歩の画家がここに誕生する。

彼女は、必要があつて自画像画家になる。激痛が自分を精神的に解体してしまわないように、自分の苦しみの肉体的、状況的体系を彼女自からが解体し、部分に分け、このごまかしのような構成図、あばかれた苦の構成図を自画像として自分に突きつけたのである。それは一種の自己治療であった。分解されない、ふつうの自画像も描いているが、フリーダの場合、それは眞の自画像ではない。

『ヘンリー・フォード病院、あるいは、飛ぶベッド』（1932年）では、流産したあとの出血している自分が全裸でよこたわり、絵のまん中の宙に胎児が浮かんでいる。左の空中には彼女の胴だけの彫刻があり、そこには不ぞろいな腰椎がすけて見える。右側の下には骨盤がある。出産できない身体にもかかわらず、彼女が熱望していた子供は消滅した。この現象が解

剖され、関係部分が分解されて、作者自身に展示されている。病床は、病室の中ではなく、背後にデトロイトの工場群が見える広大な空地に浮かんでいる。傷ついた心と身体が荒涼とした非情な大空間に単独に存在させられることによって、しかも全てが宙ぶらりんであることによって、悲嘆がとりつくしまの無いものになる。なりそこねた産婦の片方の目から非現実的な大きな涙があふれている。

流産は、ありきたりのものではなかった。事故に祟られた流産は、彼女に絶望的な気持をおこさせる。しかし、機械の組立て図のような分解図、苦の絵解きによって、因果が明示されているので、作品には、全てが終った後の冷静さ、嵐がすぎ去った後の静けさがある。これこそが当事者としての作者に必要であった。

『折れた背骨』(1944年)では、フリーダの体のまん中に、いくつもの裂け目が入った石柱が立っている。柱は、あごで支えられており、あごを動かせば柱は崩壊するかもしれない。裸の上半身にはコルセットを固定する帯が4本あって、こわれた石柱——背柱を不完全ながら保護している。額から始まって体のいたる所に釘が浅くささっている。背骨の折れた所と心臓部の釘は、ひときわ太い。足は布をまとっているが、布の上から右足に9本の釘が打たれている。これは、痛みの分布図である。心臓ちかくの大きな釘は、心の苦痛を、背骨の大釘は致命的な肉体的打撃を、それぞれ表現している。釘が集中している右足は、彼女の鬼門である。

この二つの絵は、苦しんでいる自分の生体解剖図である。

夫リヴェラ、この天才肌の職人、壁画の大家が妹クリスティナを一時的に愛人にしたとき、フリーダは、この深い傷を『ちょっとした刺し傷』(1935年)に描いた。ある人殺しが犠牲者をめった切りにしながら、「ちょっと刺しただけです」と裁判官に言った。それを報道で知ったフリーダは、この出来事を自分用に使う。短刀をもった男の前に、何か所も刺された被害者の裸の死体がよこたわっている。男の顔は、もちろん、夫に似せてある。

絵は血なまぐさい。額ぶちにまで血がとんでいる。しかし、絵の核心は、短刀、下手人、傷、血ではなく、犠牲者の右足にある。右足だけが靴下をつけ、かかとの高い靴をはいている。これは奇妙な裸体である。この保護された右足は、フリーダの身体の事情を表わしている。²⁾

彼女は、6才で小児麻痺にかかり、右足が細く短い。棒足とからかわれてきた。この右足も事故でひどく傷めつけられ、激痛とたび重なる外科的治療の原因になる。彼女は、靴下を重ね着して足の細さを隠くし、靴のかかとを高くして短かさをおぎなった。その上、全体が長いスカートでおおわれた。

この絵は、隠くし、支えるからくりをさらけ出している。右足以外の全ての衣服を剥ぎとって、靴下と靴を観客につきつけている。右足は、見せかけの主題である殺人と無関係だが、犠牲者の身元を証明するために必要であった。夫と妹との関係という一時的な不幸は、ちょっと刺されただけに終わる。それは、生きている限りつづくフリーダの肉体的苦痛の過程での一事件にすぎない。刺し傷と右足とで、この両方がとらえられている。刺された不幸が右足の不幸を消す、ということは起り得ない。この絵は、したがって、正確である。画家としてのカーロは、日常生活でフリーダが行ってきた隠くすという逆効果の処方をしりぞけ、あら

わにする、さらすという方法をとった。この荒療治がカーロの芸術の核になっている。彼女の生は、あからさまに芸術に頼るのである。

フリーダ・カーロは、事故以後30回をこえる手術にさいなまれたが、その生の流れがよどむどころか、彼女の生涯は、絵と政治と恋が合流した一本の急流であった。

フリーダは、共産主義者である。メキシコ人フリーダ・カーロは、遠い国ソヴェトに親近感をもっていた。1928年彼女はメキシコ共産黨員になる。マルクス主義とソヴェトに対する彼女の情熱的関心は、死ぬまで続く。手術が増え、死とむかいあう頃には、共産黨員としての信念とソヴェトへの親愛の情はより強くなり、マルクス主義への信頼は宗教的心情にまで達する。

40才代に入ると、右足の指は切断され、背椎には1950年だけで空しい手術が7回おこなわれ、彼女は鎮痛剤を手ばなせず、車いすの生活を始める。医学は彼女を救えない。

フリーダの晩年に彼女の家に住みこんだ美術評論家ラケル・チボールは、ある日本人に彼女の生存状況を語っている。

私の見たフリーダは感情の起伏が異常に激しくいらいらとして、時に狂暴といってさえいいほど怒りっぽくなっていました。気に入らないといっでは手当たり次第に物を投げ看護婦にステッキを振り上げたりしました。それは彼女の肉体が冒され、ままたらない苛立ちからくるものだったでしょうが、薬のせいでもあったのです。激しい痛みをおさえるために初めはモルヒネを、後にはデメロール（合成麻薬剤）を注射していましたが、次第に適量では足りず、かなりの量になりました。一時期、薬中毒を恐れてアルコールに頼ってもいたようですが、一日二リットルのコニャックを飲んで、それでも薬が必要でした。しかも多量のいろいろな薬物を一度に混合するという乱暴なやり方でしょっちゅう注射ばかりしていました。私も時々注射を頼まれることがあったのですが、彼女の背中は目を覆うほどでした。一面手術の跡と注射のかさぶたで、針を刺す余地もないのです。私が一瞬とまどっているとフリーダはこう怒鳴りましたよ。「よく触ってみてよ。ラケリート（ラケルの愛称）、柔らかいところがみつかったら針を刺して！」

ディエゴも、フリーダの病状の悪化と狂暴性に弱り切っていました。そうそう一度こんなことがありました。フリーダの背中が痛みが極度に悪化して大荒れに荒れ、仕方なく、大量のデメロールを注射しました。可哀相にフリーダは半分意識を失って死んだように静かになりました。そしてディエゴと私は食事のため階下に降りました。しかし彼はいつまでも無言でスプーンを取ろうとせず、子どものように泣き出しました。「ぼくにもし勇気があれば殺すんだが……フリーダの苦しみようを見ていられないんだ」と言って、ディエゴはいつまでもいつまでも子供のように泣いていました。私はいつしか敬虔な思いにとらわれて彼を見つめていました……。(3)

フリーダをさんざん苦しめた右足は、ひざから下を切断された。切断の絵が描かれた。画家はそれに文字をそえる——「飛ぶ翼があるのに、なぜ足をほしがるのか。1953年」。

しかし、病んだ背中から芸術という翼が生えているにもかかわらず、右足を失ってからフリーダは、自殺を強く望むようになる。存在するとは苦しむことであるという状況の中で、彼女はカトリックへ、神へむかうのではなく、マルクスにすがる。『マルクス主義は病気を癒す』（1954年頃）が生まれる。中央にフリーダが立っている。下半身全体はスカートにおおわれ、つま先すら見えない。コルセットだけしかつけていない上半身を、巨大な両手のひらがつつみこもうとしている。あるいは逆に、彼女の身体をつつんでいた両手のひらが、開いていく、ようにも見える。右の手のひらには「知恵の目」がついている。この両手には治す力があるらしく、フリーダは両方の松葉杖を手ばなし、二本の杖は左右へ倒れていく。

癒されたフリーダの左上には地球があり、ソヴェトから白い鳩が身をのり出し、翼をひろげている。白い鳩は、戦後ソヴェトが指導した世界的な平和運動の象徴である。絵の右上では、白髪のマルクスの顔から太い手が出て、首から下が黒い鳥の身体をしたアンクル・サム（アンクル・サム）の喉を絞めている。妖鳥アンクル・サムの下には原爆のきのこ雲がある。白い鳩のいるソヴェトの下には、野原があって河が流れている。敵対する米ソが児童画的あるいは民衆画的明快さで、戦争の勢力と平和の勢力とに描き分けられている。

フリーダは、メキシコの伝統的な奉納画を収集していた。それは病いや災いから救ってもらったお礼に教会へ納める絵である。日本の絵馬は願い事の表現として未来形だが、メキシコの同類は過去形である。『マルクス主義は病気を癒す』という政治的絵画のどまん中に奉納画がはめこまれている。フリーダは、自分の苦しみをマルクス主義によって過去へ葬りさり、すでに全快したので治癒神マルクスに感謝している。

これは例外的な作品である。自己の現状の絵解きとは逆の物、夢の絵である。これは自殺願望の逆だちである。

この絵と同じ時期に『スターリンと一緒に自画像、あるいは、フリーダとスターリン』が作られた。この絵では、フリーダは松葉杖をつかず、車いすに乗らず、両うでをくんで巨大なスターリンの肖像画の前に立っている。

絵の中の絵であるスターリンの顔は、ソヴェトのスターリン像の規格からはずれている。スターリンは、威厳と意思力に満ちた目で前方をまっすぐに見るのではなく、少し斜にかまえて、横目でフリーダの方へ視線をおくっている。これは、スターリンの注意をひいているフリーダ・カーロとでも名づける、フリーダのためのスターリン像である。万人が崇拜している聖人を自分個人の救済者に行っている信者に似て、病み疲れはてたフリーダは、マルクスもスターリンも私物化する。フリーダは、スターリンの視線をあびることによって、一種の恩寵をうけている。この絵は、もちろん、ソヴェトの検閲を通らない。

フリーダは、日記にスターリン万才と記し、スターリンが死んだときには強い精神的衝撃をうけた。病室には夫やマルクスなどと共にスターリンの写真がかかっている。彼女は、スターリン体制の実体もスターリン個人の政治犯罪も知らなかった。彼女は、マルクス主義の思想と理想からソヴェト像を作りあげてしまった多くの者の一人であった。ソヴェトの現実について凶報を耳にしても、自分のいだいている社会主義国家像をゆさぶるたぐいの物は、思想的先入見、情念的信念、政治的確信が追っばらってくる。かりにマルクス主義に病気

を癒す力があっても、ソヴェトにその力がないことに彼女は気づかなかった。

フリーダの父は、ハンガリーのユダヤ人であり、母は、スペイン人とインディオの血をひいている。フリーダは、ヒトラーに対抗する唯一の信頼できる勢力として、スターリン支配下のソヴェトを支持した。彼女が共産主義者だけでなくユダヤ人だからである。

ユダヤ人絶滅をかかげたナチズムの壊滅に最大の功績をあげたソヴェトで、戦後、「反コスモポリト闘争」の名のもとに国家的規模でユダヤ人弾圧がおこなわれた。国家の指導者たちの暗殺者として逮捕されたユダヤ人医師たちを、処刑する下準備中にスターリンが死に、このでっちあげ事件は廃棄された。

ユダヤ人問題だけ、スターリン体制下の惨状の一部だけを見せても、フリーダは精神的混乱におちいっただろう。ソヴェト反ファシズム・ユダヤ人委員会の指導者で、ソヴェトユダヤ文化の中心であったミホエルスが、スターリン直接の指示で交通事故をよそおって殺されたことなど、想像力豊かなフリーダにも想像すらできなかっただろう。

フリーダの日記の一頁にエンゲルス、マルクス、レーニン、スターリン、毛と書かれ、ソヴェトの国章である槌と鎌が描かれている。スターリンという文字は、他の4人を合わせたものより大きい。フリーダはコルセットを絵でかざった、その内の一つに槌と鎌が描かれている。病人である自分をなぐさめ力づける役を花と共にソヴェトの国章がはたすのである。

フリーダ・カーロのスターリン像は、私的な幻影である。それは〈知らぬが仏〉の産物であった。

1954年夏、フリーダは最後の力をふりしぼって、すいかの真っ赤な切身を描いた。その赤へ「命いのち万才、フリーダ・カーロ、コヨアカン1954年メキシコ」と書いた。これは命への感謝の言葉であり、同時に、二度と命などほしくない病者からの命への別れの言葉である。

フリーダ・カーロは、どうやら自分の意志によって生涯を47年と7日間で締めくくったようである。その棺は、槌と鎌が描かれた旗でおおわれた。

3 実験と「素朴さ」

メイエルホリドの師は、スタニスラフスキイである。チェーホフの未亡人で、モスクワ芸術座の看板女優オリガ・クニツペルとは、音楽演劇学校の同級生である。彼の最良の弟子は、エイゼンシュテインである。メイエルホリドは、このうちの誰れよりも独創的な実験家であった。

革命前から演劇界における反逆児であったメイエルホリドは、万物の統制をめざすスターリン体制にとって、目ざわりなほど個性的な存在である。創作者も創作活動も平準化されていくなかでは、真の創造者のもつ強烈な個性は、それ自体が権力にとって挑戦的である。

スターリン体制完成化の仕事である「モスクワ裁判」がおこなわれた1936年から1938年にかけて、メイエルホリド退治が進行した。まず1936年に形式主義論争という名のもとにくりひろげられた芸術統制の大運動のなかで、メイエルホリドが槍玉にあげられる。若い作曲家ショスタコーヴィチが名ざして批判され、上から仕掛けられた“論争”がここから始まったが、長期的に見れば、真の標的はメイエルホリドである。

メイエルホリドは、1918年8月、まだソヴェト権力がもちこたえるかどうか分らない時に入党し、「演劇の十月」と呼ばれる開拓者的な演劇活動をはなばなしく行ってきた。革命前から演劇の実験家であったメイエルホリドにとって、十月革命は、演劇における革命の、したがって、実験の、可能性を政治的に保証する大変動であった。

ソヴェトは、共産主義の実現のための実験国家として出発した。共産主義のおおまかな理論的予定表にあわせて、建国が始まった。ソヴェト国家権力が、理想のための実験の動力として活動している間は、開拓者、実験家が芸術の前列に立ち、中心に位置する。この時期には政治の革命性と芸術の革命性とは協力的関係にある。

革命からの一時的退却である新経済政策もまた大きな実験の一部分であった。それは、固定的安定でなく、将来の本格的な実験のための基礎的条件づくりであり、歴史的な試行錯誤の一こまだから、芸術においてもさまざまな試みが可能であった。革命、国内戦、新経済政策の時期は、「根っからの実験家」と自認するメイエルホリドにとって、大きな飛躍をもたらす黄金時代であった。

暴力革命によって得られた巨大な国家権力は、理想のための実験に奉仕するかぎり、手段として正当化される。ソヴェト国家権力は、無階級、無権力の共同体の創建に手段として奉仕することにのみ自己の存在を認める。それからはずれば、単なる権力という悪の存在になり、敵である資本主義国家権力と同じ次元へ転落する。ソヴェト国家の設計図のなかで国家権力は、このような制約と使命とをおびている。特殊なはずのソヴェト国家権力につけられたこの理論的な権は、権力一般がもつ作用によって緩められ、はずされるはめになる。ソヴェト国家権力は、理想への奉仕者でなく、自己の強化と永遠化のために理想を手段にしはじめる。権力は、手段という地位から主人の地位にのぼる。理想のための強権という設定は、理想がこの権力を肥やす手段に転落する危険性を、最初からはらんでいた。これを防止する装置は、ソヴェト体制にはなかった。

国家権力自体の強化が、建国の理念に反する方法で行なわれるとき、革命の担い手は不必要だけでなく邪魔になり、官僚集団が革命の理想主義の実験家たちを駆逐していく。この過程は、農民集団化によって劇的に始まった。新経済政策の段階論的、譲歩的精神は封じられ、犠牲を前提とした建国事業が強制的に、流血のなかで進められていく。農民解放のためでなく、国を工業化するための資金と物質の自動的な提供者に変えるために、農民が集団農場へ閉じこめられる。1920年代末から30年代前半にかけておこなわれたこの大仕事のおかげで、国家権力は超国家権力へと成長した。犠牲をつくりだす過程で権力は肥大した。それは、民衆に暴力をふるうことによって強くなったのである。流血を恐れ、犠牲をさけてきたなら、スターリンが頂点に立つ史上最大最強の国家権力は出現しなかっただろう。

スターリン体制は、人類の夢を実現するための実験国家をよそおいながら、ソヴェト社会に残っている実験者の精神を危険視する。

実験は開拓である。それは新しい段階へ、新しい次元へ入るための試みである。新しさは、権力からみれば、まだ統制されていないものであり、異なるものであり、ひょっとしたら、異端的なものである。

実験者は、この新しいものを生み出す仕事によって独立独歩している。スターリン体制にとって、科学技術以外の実験家、精神活動における実験家は、他所者であり、要注意人物である。

実験は個性の発揮を意味する。個性抹殺の作業が政治的弾圧と平行して、あるいは、一体化して進められていた「モスクワ裁判」期に実験家であることは、権力からみれば、ふらちなほど生意気であった。強い個性をもつことは危険である。メイエルホリドは危険にさらされていた。

ショスタコーヴィチの歌劇『ムツェンスク郡のマクベス夫人』は、1934年1月に初演された。それから2年もたった1936年1月に、『音楽どころか雑音』という題でこの作品にたいする酷評が突然『ブラウダ』にあらわれた。

この文中にショスタコーヴィチの評判作が『メイエルホリド風』の最もたちの悪い特徴を増幅してオペラへ、音楽へもちこんだものである」と性格づけられているので、『音楽どころか雑音』は、ショスタコーヴィチが批判されることによって自動的にメイエルホリドが批判され、若いショスタコーヴィチに悪影響をおよぼした者としてメイエルホリドの方が悪者であることもひとりでに分かるような仕掛けになっている。

ショスタコーヴィチが属するレニングラードの作曲家の組織⁽⁴⁾もふくめて、さまざまな場でこの文書の討議がおこなわれた。この過程で形式主義、形式主義者という言葉がますます犯罪的性格をおびていく。

芸術国家委員会のプラトン・ケルジェンツェフ委員長は、若さ故におかした誤りを認めるようにとショスタコーヴィチに言った。今まで『ムツェンスク郡のマクベス夫人』を高く評価してきた音楽家仲間のあいだで、この作品の欠陥に気づかなかったと自分たちの“誤り”を認める者が続出した。親友であり、仕事の協力者であったイヴァン・ソレルチンスキイですら、公的な場ではショスタコーヴィチ批判に賛成せざるをえなかった。『ブラウダ』の無署名論文は、絶対的な指令であり、判決である。

メイエルホリドは、1936年3月14日レニングラードで形式主義批判に答える長い講演を行った。彼は、まず、ソヴェト芸術に要求されている「素朴さ」、形式主義の悪にたいして善として対置されている「素朴さ」を相手にしなければならない。

芸術にたいする「素朴さ」の要求は、芸術以前の政治的歴史的次元からやってくる。この単純な言葉には、十月革命の存在意義までふくまれている。

「素朴さ」は、次のような論理的構成になっていると考えられる。

① 十月革命は、それまで閉めだされていた勤労大衆を劇場の中へ入れた。帝政時代には旦那たちが観劇しているあいだ、御者たちは外で待っていた。十月革命は、旦那から馬車を取りあげ、御者に入場券を与えた。この歴史的事実がソヴェト文化一般を語るさいの大前提である。

② 客席は、燕尾服から普段着に変わった。この新しい観客がなじめない劇や演出方法は、十月革命の成果をそこなうものである。

③ 芸術の大衆化にこたえるためには、労働者に分りやすく親しみやすく、を基本原則に

しなければならない。

④ 形式主義は、この原則から逸脱した非人民的ひとりよがりである。

⑤ 芸術における非人民性は、誤った政治的立場、世界観と関係がある。

形式主義は、「素朴さ」からかけはなれた非ソヴェト的芸術と位置づけられているので、形式主義批判と「素朴さ」の要求とは対をなす。

メイエルホリドは、まず「素朴さ」の要求の正当性を認め、この上にたって、芸術家の個性の重要性を強調する。大衆にとっての分かりやすさ、とっつきやすさを意味する「素朴さ」は、芸術家の個性を通して達成され、そこへ到る道は個性的でなければならない、と主張して、メイエルホリドは、個性抹殺の危険をはらむ「素朴さ」を個性擁護のために使う。

素朴さへの歩みは、どのような道をたどるのでしょうか。どの芸術家もこの歩みの過程で自分の歩調をもっています、どの芸術家にも素朴さについて自分の考えがあります、芸術家は誰れ一人として、素朴さへの歩みの過程で自分の歩調、自分流の歩調を失ってはなりません。素朴さをめざすさいに、自分の個性の独自性と、魅力と、魅惑する力と、魅了する力とを失ってはならないのです。」⁽⁴⁾

一般的には、芸術における素朴さは、余分なものがなく、嘘やみせかけやてらいから解放され、複雑な試行錯誤のすえに到達できる、内容の高度に凝縮した姿である。メイエルホリドも、この次元の素朴さを「芸術における最も大切なもの」とみなし、彼自身がそれをめざす。しかし、芸術統制の一環としてソヴェト芸術にたいして政策的に、政治的に求められている「素朴さ」は、国家への奉仕として、民衆に分かりやすい大衆的芸術を与えよ、という要求である⁽⁵⁾。それは、今まで国内外のさまざまな芸術的潮流が行ってきた試みをしりぞけ、個々の芸術家の個性を抹殺し、メイエルホリドをメイエルホリドでなくしてしまう危険な働きをする。

「自分流の歩調」とは、メイエルホリドの場合、実験家の「歩調」である。したがって、芸術の、芸術家の「個性」は、実験へとしばられる。

芸術において実験的なものを病的なものと混同してはなりません、なぜなら、実験者が、芸術において、神経病理学者と精神科医からみてあやしいぞと思われるような手法を使ったり、そのたぐいのものを作ったりすることがひんばんに起こるからです。粘り強い分析にともなう大いなる緊張感をもって両者を区別する必要があります。健全な実験においては病的なものと、捨てなければならないものとを区別する必要があるのです。捨てなければならなくなったものが必要であったということもまま起こります⁽⁷⁾。

実験によって生みだされた新しいものにたいして病的だ、不健全だという非難があげられ、「病的なもの」をつかみだして芸術家の正体をあばいたと言わんばかりの、今、横行している態度への牽制と、芸術家の成長過程には後になってから捨てるはめになるものが必然的

に現われるのだという指摘とによって、メイエルホリドは、自分自身とショスタコーヴィチを、ひいては、ソヴェト芸術一般を守ろうとする。

シェーンベルグの複雑きわまりない作品や初期のヒンデミットの複雑きわまりない作品、あるいは、ストラヴィンスキイのいわゆる奇抜な仕掛け、あるいは、プロコーフィエフの極左的偏向を調べてみたら、ショスタコーヴィチの複雑な作品の中へめぐりこみ、這いこんだからには、この「役たたずの代物」のうちには何か必要不可欠な部分があったのだということが分かるでしょう。

しかし、ショスタコーヴィチがこの雑草からみつかれたままになるとか、大きな財産に、たわわに実るあざやかな果実に、そして同時に、新しい茂りのもとになるような新種の植物を彼がつくりだしはすまいなどと心配する必要があるでしょうか。「若々しい思想には、若々しい顔と同じように、いつも何か奇妙な、こっけいなものがつきまとうものだ」ということを心得ておればいいのです。プーシキンは、『アレクサンドル・ラジーシチェフ』という論文のなかで、「時は人間を肉体面だけでなく、精神面でも変える」と言っています。円熟したショスタコーヴィチは、青年時代の自分を興奮させた夢想を、溜め息まじりに、あるいは、微笑みをうかべながら退けるであります⁽⁸⁾。

一人の芸術家の成長過程で一時的に影響をもち、一定の役割を果たし、すでに果たし終って捨てられたものも、今、影響を受けているものも、全て同一平面におき、それらを現時点のもの、本質に根ざしたものとして攻撃するのが、スターリン時代の公的批判の特徴である。メイエルホリドは、この手の攻撃からショスタコーヴィチを守ろうとしている。極めて慎重に、巧みに言葉をえらびながら、彼は、『音楽どころか雑音』に抵抗している。

『プラウダ』の指令に従って、出世主義者たちがショスタコーヴィチ批判の大合唱をしているとき、メイエルホリドの発言は、権力にとって、和を乱す不快な歌声であった。

(つづく)

注

- 1 Matthew Cullerne Bown. Art under Stalin. Phaidon. Oxford. 1991. p. 126.
エヴゲーニイ・グローモフによれば、ルブリョーフは、諷刺的な作品を作るつもりはなかったが、この頃ピロスマニに傾倒していたので、ピロスマニ風に描いてみたらグロテスク画が出来あがったので、びっくりした。(Евгений Громов. Сталин. Власть и искусство. Республика. Москва. 1998. с. 272.)
- 2 フリーダ・カーロについて詳しい伝記を書いたヘイデン・エレラによれば、この部分は「売春婦であることを示す下ったストッキング」となる。(『フリーダ・カーロ 生涯と芸術』、ヘイデン・エレラ著、野田隆、有馬郁子訳、晶文社、1995年、188頁。)
- 3 『フリーダ・カーロ 引き裂かれた自画像』、堀尾真紀子、中央公論社、1991年、158-159頁。
- 4 この時期には全ソ的な統一された組織はなく、各地に独自の作曲家の組織があった。文学界にくらべて音楽界への統制は弱かった。ソヴェト作曲家同盟は、1948年にやっとできたのである。
- 5 В. Э. Мейерхольд. Статьи, письма, речи, беседы. Часть вторая 1917—1939. Искусство. Москва.

1968. с. 330.

- 6 大きな力をもっていた芸術国家委員会のケルジェンツェフ委員長は、批判の対象であるショスタコーヴィチと面談した。彼は、創作の途中で断片を労働者と農民に聴いてもらい、それで良いかどうか検証するように助言した。これが「素朴さ」の要求である。これによって「形式主義的な誤り」を未然に防げと、ショスタコーヴィチは忠告されたのである。(Власть и художественная интеллигенция. Документы ЦК РКП/б/-ВКП/б/, ВЧК-ОГПУ-НКВД о культурной политике. 1917—1953 гг. Демократия. Москва. 1999. с. 289.)
- 7 Там же.
- 8 Там же. с. 331.

(2000.10.4受理)